

# «COMO LA VELA SE CIÑE AL VIENTO»: LA *COMEDIA* DANTESCA DE BARTOLOMÉ MITRE

BRAE · TOMO XCIX · CUADERNO CCCXIX · ENERO-JUNIO DE 2019

RESUMEN: El trabajo analiza algunos aspectos de la traducción en lengua española de la *Comedia* dantesca de Bartolomé Mitre, cuya *editio princeps* apareció en 1894. A partir del estudio del prefacio, titulado *Teoría del traductor*, se profundiza en la poética de la traducción de Mitre, fundada en primer lugar en el respeto de la forma estrófica, métrica y rítmica del prototexto. De notable interés aparece la postura del traductor bajo el aspecto lingüístico: en particular, se examina su teoría según la cual el castellano ideal de una traducción de la *Comedia* debería aproximarse a la lengua de las grandes *auctoritates* poéticas de la Castilla del siglo xv. Luego, a través del cotejo entre algunos fragmentos de *Malebolge* en el prototexto y en la traducción, se analizan las modalidades con que Mitre intentó recrear en castellano la palabra poética de Dante.

*Palabras clave:* Dante; traducción; Argentina; Mitre

## “COMO LA VELA SE CIÑE AL VIENTO”: BARTOLOMÉ MITRE’S TRANSLATION OF THE *DIVINE COMEDY*

ABSTRACT: This article analyses some of the most important aspects of Bartolomé Mitre’s Spanish translation of Dante’s *Comedy*, published for the first time in 1894. Starting with a study of the preface, entitled *Teoría del traductor*, the essay will focus on Mitre’s translation theory, mainly based on respect for the rhyme, meter and rhythm of the prototext. Since the translator appears to be profoundly interested in its linguistic aspects, special attention will be paid to the analysis of Mitre’s theory according to which the ideal Spanish of the translation should approximate the language of the most important *auctoritates* of the xv century. Finally, by means of the comparison between the prototext and the translation of some excerpts of *Malebolge*, the work will analyze the methods through which Mitre tried to recreate in Spanish Dante’s poetic word.

*Keywords:* Dante; Translation Studies; Argentina; Mitre.

*Para Andrea*

I. En 1894 sale a luz en Buenos Aires la traducción de la *Comedia* de Dante en *terza rima* del intelectual, literato y político argentino Bartolomé Mitre (1821-1906)<sup>1</sup>. Primera versión del poema publicada en la Argentina, cierra idealmente un siglo caracterizado por una recuperación del excepcional valor estético y literario de la poesía dantesca, reverberado en la cultura literaria occidental en la aparición de un relevante número de traducciones de la *Comedia*<sup>2</sup>.

Dejando de un lado la posible huella de Dante en la obra poética de escritores románticos como Esteban Echeverría (*La Cautiva*, 1837) y José Mármol (*Cantos del peregrino*, 1847), la traducción de la *Comedia* compuesta por quien había sido destacado miembro del movimiento independentista y Presidente de la República Argentina desde 1862 hasta 1868 marca un momento fundamental en la recepción argentina del gran florentino, tanto por el titánico esfuerzo que para el traductor supuso el uso del terceto de endecasílabos encajenados como por la enorme fortuna que la obra conoció a lo largo del siglo

<sup>1</sup> Sobre la *Comedia* de Bartolomé Mitre la bibliografía no es abundante. El estudio clásico es el de Leopoldo Longhi de Bracaglia, *Mitre, traductor de Dante*, Buenos Aires, Coni, 1936. Además, véanse Leopoldo A. Kanner, «Algunos aspectos de una amistad intelectual. Mitre y Magnasco», *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, XIII, 49, 1944, pp. 843-898, en particular pp. 846-851; Dario Puccini, *Argentina*, en *Enciclopedia dantesca*, I, 1970, p. 360; Alma Novella Marani, *Dante en la Argentina*, Roma, Bulzoni, 1983, en particular pp. 10-19; José Francisco Ruiz Casanova, *Aproximación a una historia de la traducción en España*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 438-440; Giuseppe Bellini, «Dante legittimato nell'Argentina di Mitre», *Oltreoceano*, I, 2007, pp. 79-82; Gabriela Paula Bekenstein, *La Divina Comedia de Dante Alighieri, en la traducción de Bartolomé Mitre (1897)*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012; Claudia Fernández Speier, «Dante e i lettori argentini: l'interpretazione politica della *Commedia*», *Il capitale culturale*, II, 2015, en particular pp. 58-61.

<sup>2</sup> Explica perfectamente las razones del renacimiento dantesco decimonónico Piero Boitani en *Literatura europea e Medioevo volgare*, Bolonia, Il Mulino, 2007, en particular pp. 243-246.

xx: un éxito asombroso que solo en parte fue oscurecido por algunos juicios negativos y que se mantuvo constante al menos hasta la aparición de la versión de Ángel J. Battistessa<sup>3</sup>.

Paralelamente a su larga y borrascosa carrera política y militar y a su polifacética actividad intelectual dividida entre periodismo, investigación historiográfica y bibliofilia, el arte de la traducción fue un capítulo importante de la trayectoria cultural de Mitre, pues bastaría con recordar sus versiones en lengua castellana del inglés (Lord Byron, Longfellow, Thomas Gray), del francés (Victor Hugo) y del latín (Horacio). En el ámbito de su fecunda experiencia de traductor, la *Comedia* representó uno de sus mayores éxitos ya a partir de enero de 1889, cuando la imprenta del diario por él fundado *La Nación* publica una muestra de cinco cantos del *Infierno* (I, III, V, XXXII, XXXIII); Mitre seguiría dedicándose sin cesar a su obra dantesca, movido por una constante y apremiante preocupación por revisar y enmendar su texto. De este ininterrumpido trabajo son buena muestra las varias reimpressiones de la traducción caracterizadas por continuas enmiendas y nuevos comentarios, así como la aparición en Buenos Aires, en 1891, de las *Correcciones a la traducción del Infierno de Dante*. Si en 1893 sale a luz la tercera edición del *Infierno*, pese a «mil cuatrocientas correcciones de forma y de fondo», 1894 es el año de la primera traducción completa del poema, una versión –publicada por Jacobo Peuser– que el mismo Mitre, sin embargo, no juzgó definitiva «habiéndose deslizado en ella notables errores, así tipográficos, como de fondo y de forma»<sup>4</sup>. Por esta razón, tres años después, en 1897, sale a luz una nueva edición: distribuida en un número reducido de ejemplares (alrededor de doscientos), es la última que Mitre consigue

<sup>3</sup> Ya en 1889 Estanislao S. Zeballos dedicaba entusiastas palabras al trabajo de Mitre en *La Prensa*; análogos elogios fueron los de Alejandro Magariños Cervantes, José Ortega y Munilla, Gaspar Núñez de Arce. Del todo opuesta, sin embargo, fue la opinión de críticos como Eduardo de la Barra y Osvaldo Magnasco. Sobre este aspecto, ver Alma Novella Marani, *Dante en la Argentina*, cit., pp. 11-14.

<sup>4</sup> *La Divina Comedia de Dante Alighieri. Traducción en verso ajustada al original por Bartolomé Mitre. Nueva edición, definitiva, autorizada, dirigida por Nicolás Besio Moreno*, Buenos Aires, Centro cultural Latium, 1922, p. XIX. Todas las citas de Mitre proceden de esta edición.

llevar a la imprenta, diez años antes de su fallecimiento, ocurrido en enero de 1906. Sin embargo, tampoco la edición impresa de 1897 representó el resultado final de la labor del porteño: si ya en esta se hallan «mil trescientas correcciones», en otra versión manuscrita del mismo año, custodiada en el Museo Mitre, seguían apareciendo numerosas correcciones del autor que atañen a 165 versos (respectivamente 49 en el *Infierno*, 52 en el *Purgatorio* y 64 en el *Paráiso*), lo que explica la aparición de una nueva edición póstuma, que ve la luz en 1922 y cuyo aparato paratextual es muy abundante.

Además del fundamental prólogo *Teoría del traductor* compuesto en enero de 1889 y de una *Bibliografía de la traducción* escrita por el mismo Mitre en 1897, esta edición contiene una nota de Nicolás Besio Moreno de septiembre de 1921 y, finalmente, la lista de todas las citadas 165 correcciones manuscritas de 1897 que los editores acogen en su totalidad. Las tres páginas que constituyen la nota de Besio Moreno aclaran el porqué de la edición de 1922, nacida a raíz del descubrimiento del manuscrito de 1897 «corregido de puño y letra del traductor»<sup>5</sup> y pensada –a mediados de 1920– para celebrar una doble conmemoración: la primera del nacimiento del traductor argentino y la sexta de la muerte del máximo poeta italiano. El éxito de la traducción de Mitre continuó a lo largo de la primera mitad de la pasada centuria, como testimonia cabalmente el elogioso estudio de Leopoldo Longhi de Bracaglia en 1936, el enjundioso número de reediciones y, en particular, la edición –acompañada de un estudio introductorio y de notas al texto– publicada en 1946 al cuidado de Gherardo Marone<sup>6</sup> (1891-1962), excelente italianista y dantista en la Universidad de Buenos Aires y uno de los miembros fundadores, en 1951, de la Sociedad Argentina de Estudios Dantescos.

Algunos pasajes del prefacio *Teoría del traductor* arrojan luz acerca de la génesis de la traducción de don Bartolomé a la vez que son cabal testimonio del renovado auge de la poesía dantesca en el canon literario occidental del siglo XIX. Apoyándose en las palabras elogiosas que a Dante habían dedicado algunas de las más agudas sensibilidades de la cultura anglosajona y alemana como

<sup>5</sup> *La Divina Comedia de Dante Alighieri. Traducción en verso ajustada al original por Bartolomé Mitre*, cit., p. xxii.

<sup>6</sup> *La Divina Comedia de Dante Alighieri, traducción de Bartolomé Mitre, estudio preliminar y notas de Gherardo Marone*, Buenos Aires, Estrada, 1946.

Carlyle y Humboldt, Mitre insiste en la centralidad de la *Comedia* en la historia de la literatura, en su condición de clásico universal: si el poema dantesco es una «epopeya, la más sublime de la era cristiana»<sup>7</sup>, su autor es «el poeta de los poetas y el inspirador de los sabios y de los pensadores modernos, a la vez que el pasto moral de la conciencia humana en sus ideales»<sup>8</sup>.

Mitre recuerda que se puso a traducir la *Comedia* «con el objeto de pagar una deuda de honor a la Academia de los Arcades de Roma»<sup>9</sup>, de la que había sido nombrado *Pastor di numero* en febrero de 1863 –eso es, un año después de ser nombrado Presidente de la Argentina– con el apelativo de Valerindo<sup>10</sup>; pero, más allá del valor que pudo tener esa circunstancia, la idea de verter al castellano el poema dantesco tuvo origen en un antiguo y profundo amor por la cultura italiana<sup>11</sup> y especialmente en una veneración por la *Comedia*, durante más de cuarenta años uno de sus libros de cabecera. La lectura de los tercetos dantescos fue, pues, el arranque de una mágica experiencia de revelación y de apropiación que alimentó la vocación de traductor de Mitre, empujándolo a la atrevida hazaña de realizar la primera traducción de la *Comedia* en la Argentina. Si, por un lado, el anhelo de traducir a Dante parecía tropezar con su supuesta intraducibilidad poemática, por otro el acicate que estimuló al porteño fue la firme convicción de la esencial función enriquecedora de la actividad de la traducción. Afirma Mitre: «Pensaba que las obras clásicas de este género, que

<sup>7</sup> *La Divina Comedia de Dante Alighieri. Traducción en verso ajustada al original por Bartolomé Mitre*, cit., p. IX.

<sup>8</sup> *La Divina Comedia de Dante Alighieri. Traducción en verso ajustada al original por Bartolomé Mitre*, cit., p. XV.

<sup>9</sup> *La Divina Comedia de Dante Alighieri. Traducción en verso ajustada al original por Bartolomé Mitre*, cit., p. XIII.

<sup>10</sup> Al respecto, ver Alma Novella Marani, *Dante en la Argentina*, cit., pp. 10-11.

<sup>11</sup> Paradigmáticas al respecto son estas palabras del traductor dantesco, citadas por Adolfo Mitre en 1902: «Italia ha sido la madre fecunda de la civilización moderna. Ella ha dado al lenguaje humano su nota más armónica; a la literatura el más original de los poetas del Renacimiento; a la ciencia el revelador de las leyes del Universo; a la Geografía, el descubridor del Nuevo Mundo, a las Bellas Artes, las creaciones que han dado forma, color y cuerpo al ideal». Adolfo Mitre, *Italia en el sentir y pensar de Mitre*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 1960, p. 9.

hacen época y que nutren el intelecto humano, debieran asimilarse a todas las lenguas, como variando su cultivo, se aclimatan las plantas útiles o bellas en todas las latitudes del globo»<sup>12</sup>.

Con un acertado paralelismo tomado del mundo de la botánica, así pues, Mitre compara la función del traductor literario a la del agricultor que logra sembrar las semillas de las plantas en terrenos en apariencia a ellas poco congeniales; del mismo modo, la primaria función de las traducciones es la de permitir la aclimatación y penetración de la literatura en cualquier contexto histórico y geográfico, alimentando así la construcción de un universo abierto al diálogo entre distintas tradiciones culturales. El símil botánico adquiere aún más fuerza si lo aplicamos a la Argentina de finales del siglo XIX, una realidad que, a diferencia de otros países latinoamericanos como México y el Perú, no podía contar con una milenaria herencia cultural precolombina y que probablemente con mayor urgencia advertía la necesidad de fundamentar y legitimar su incipiente tradición literaria a través del contacto directo con los grandes clásicos europeos.

Con todo, tanto la intensa afinidad con la obra maestra dantesca como el convencimiento de que la traducción es vehículo primario de enriquecimiento cultural no habrían justificado el atrevimiento de lanzarse en la empresa traductora: como Mitre recuerda, fue la ausencia de una versión castellana que reflejara –siquiera de manera esfumada– la extraordinaria fuerza expresiva de la poesía dantesca la causa determinante que hizo desvanecer las últimas dudas acerca de la necesidad de dedicarse a verter a Dante al español. La única traducción que el porteño cita explícitamente es la del hispano-peruano Juan de la Pezuela y Ceballos, Conde de Cheste (1809-1906)<sup>13</sup>, primera versión completa en *terza rima* de la *Comedia* publicada en 1879 que Mitre conoció cuando comenzó «por vía de solaz» su labor; sin embargo, pese a la análoga

<sup>12</sup> *La Divina Comedia de Dante Alighieri. Traducción en verso ajustada al original por Bartolomé Mitre*, cit., p. XII.

<sup>13</sup> *La Comedia de Dante Alighieri, traducida al castellano en igual clase y número de versos...*, Madrid, Pérez Dubrull, 1879.

elección métrica, el traductor argentino valora muy negativamente la obra de su más cercano predecesor, pues fue precisamente su lectura y la denuncia de sus faltas que lo hicieron «propender [...] a la labor de una traducción que verdaderamente falta en castellano»<sup>14</sup>. Así, pues, distan mucho de ser elogiosas las palabras que el porteño dedica a la *Comedia* del Conde de Cheste, «justamente criticada en la misma España, por inarmónica como obra métrica, enrevesada por su fraseo, y bastarda por su lenguaje. Sin ser absolutamente infiel, es una versión contrahecha, cuando no remendona, cuya lectura es ingrata, y ofende con frecuencia el buen gusto y el buen sentido»<sup>15</sup>.

El fragmento es revelador del punto de vista de Mitre, para quien la traducción editada en 1879, aunque no traicionara la *intentio auctoris* del prototexto, se caracterizaba por pérdidas evidentes a nivel estético y estilístico: para hacer hincapié en las profundas diferencias existentes entre la versión suya y la del Conde de Cheste, el traductor argentino afirma que «si se comparan ambas traducciones, se verá, que a pesar de la analogía de las dos lenguas, difiere tanto la una de la otra, que sólo por acaso coinciden aun en las palabras»<sup>16</sup>. Más allá de una valoración del *modus traducendi* de su antecesor, es evidente que al desafiarlo abiertamente Mitre se adhiere a una estrategia muy en boga entre los traductores literarios, quienes encuentran en la insatisfacción por la escasa calidad de las anteriores traducciones –consideradas no a la altura de competir con el original– una de las razones esenciales que les empujaron a su labor; si nos ceñimos a la *Comedia*, análoga postura (aunque expresada de forma más

<sup>14</sup> *La Divina Comedia de Dante Alighieri. Traducción en verso ajustada al original por Bartolomé Mitre*, cit., p. XIII.

<sup>15</sup> *La Divina Comedia de Dante Alighieri. Traducción en verso ajustada al original por Bartolomé Mitre*, cit., p. XIII.

<sup>16</sup> *La Divina Comedia de Dante Alighieri. Traducción en verso ajustada al original por Bartolomé Mitre*, cit., p. XIII. Paralelamente a las críticas movidas a su predecesor, Mitre indica en Gaspar Núñez de Arce la autoridad literaria que hubiera podido realizar con éxito una traducción de la *Comedia*, debido a la influencia que el poema había tenido en la *Selva oscura*, pieza en que el poeta vallisoletano «ha mostrado hallarse penetrado de su genio poético».

velada) será la de Ángel Crespo, cuya traducción del poema dantesco sale a luz entre 1973 y 1977<sup>17</sup>.

II. *Teoría del traductor*, prólogo escrito en 1889 y, como queda dicho, reeditado en las siguientes ediciones de la traducción de la *Comedia*, representa una de las primeras reflexiones sobre la traducción literaria aparecidas en la Argentina; aportación teórica de indudable interés, es reveladora de los fundamentos básicos en que se fundó la obra de Mitre<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Afirma Crespo: «No pretendo decir [...] que mis predecesores no entendiesen el texto de la *Commedia*, sino que tenían un concepto de la traducción menos exigente, en cuanto a fidelidad estilística e ideológica, que los escritores de mi generación». Extraigo la cita de Crespo de José Francisco Ruiz Casanova, *Dos cuestiones de literatura comparada: traducción y poesía. Exilio y traducción*, Madrid, Cátedra, 2011, p. 110.

<sup>18</sup> En la historia de la traductología los prólogos han desempeñado una función fundamental desde la Antigüedad: lugares en donde los traductores manifiestan los fundamentos de su praxis traductora, los apartados proemiales se han convertido en algún caso en etapas teóricas fundamentales. Eje alrededor del cual ha gravitado la reflexión llevada a cabo en los paratextos ha sido el problema de la búsqueda de la manera más adecuada para traducir la poesía, que no pocos traductores y teóricos del siglo XX han juzgado un desafío ilusorio. La intraducibilidad poemática de la escritura lírica radicaría en factores externos —la calidad semántica de las lenguas y sus tradiciones métricas y formales—, pero también en peculiaridades intrínsecas al texto: su singularidad rítmica y musical, su pluralidad de sentidos, su peculiar tejido de connotaciones solo permitirían la que Luis Martínez de Merlo define «trasliteración descodificadora». Luis Martínez de Merlo, *Revisando criterios en la traducción de textos poemáticos*, en Javier Gómez Montero (ed.), *Nuevas pautas de traducción literaria*, Madrid, Visor Libros, 2008, p. 121. Con respecto al problema de la traducción poética, véanse al menos Northrop Frye, «El orden de las palabras», *Revista de Occidente*, LXXXII, 1988, pp. 74-88; Esteban Torre, *Teoría de la traducción literaria*, Madrid, Síntesis, 2001, pp. 159-207; José Francisco Ruiz Casanova, *Dos cuestiones de literatura comparada*, cit., pp. 75-92. No es, desde luego, unánime la condena de la traducción poética: paradigmáticas de la visión opuesta son las palabras de Octavio Paz, según el cual la idea de la intraducibilidad de la poesía es repugnante, ya que «se opone a la imagen [...] de la universalidad de la poesía». Octavio Paz, *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets, 1971, p. 11. Sobre la traducción del verso, véanse también Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999, en particular pp. 61-307.; Franco Buffoni (ed.), *La traduzione del testo poetico*, Bergamo, Guerini, 1989, en particular Giuseppe Sansone, *Traduzione ritmica e traduzione metrica*, pp. 13-28, y Emilio Mattioli, *La traduzione di poesia come problema teorico*, pp. 29-39; Jean-Charles Vegliante, *D'écrire la traduction*, París, Presses Sorbonne Nouvelle, 1996, pp. 63-79.



Para acercarse al examen de la reflexión teórica de don Bartolomé, es oportuno empezar con la declaración programática que da pie a su argumentación:

las obras maestras de los grandes escritores, –y sobre todo, las poéticas–, deben traducirse al pie de la letra, para que sean al menos un reflejo directo) del original, y no una *bella infidel*, como se ha dicho de algunas versiones bellamente ataviadas, que las disfrazan<sup>19</sup>.

En la antigua dicotomía entre traducción *ad verbum* y traducción *ad sensum*, Mitre manifiesta, pues, su inclinación por las versiones «al pie de la letra», pero el elemento más llamativo de este primer fragmento estriba en el hecho de que el traductor argentino declara esta propensión sobre todo en el caso de la escritura lírica, única vía para que la obra del traductor pueda ser «un reflejo (directo) del original». La defensa de la literalidad se funda en una equiparación entre poesía y Sagrada Escritura, pues las grandes obras literarias son «textos bíblicos», creaciones que con su forma y su esencia «han entrado en la circulación universal como la buena moneda, con su cuño y con su ley» y que están fijadas «en el bronce eterno de la inmortalidad»<sup>20</sup>.

Poco después, Mitre acota su reflexión al ámbito de las traducciones poéticas, insertándose en el ancestral debate que opone los defensores de la prosificación del verso a los partidarios de su mantenimiento:

Son condiciones esenciales de toda traducción fiel en verso [...] tomar por base de la estructura, el corte de la estrofa en que la obra está tallada; ceñirse a la misma cantidad de versos [...] adoptar un metro idéntico o análogo por el número y acentuación<sup>21</sup>.

No solo la recomposición de la forma estrófica y métrica, así pues, sino también el respeto del ritmo del original representan los principios ineludibles para

<sup>19</sup> *La Divina Comedia de Dante Alighieri. Traducción en verso ajustada al original por Bartolomé Mitre*, cit., p. VII.

<sup>20</sup> *La Divina Comedia de Dante Alighieri. Traducción en verso ajustada al original por Bartolomé Mitre*, cit., pp. VII-VIII.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. VIII.

la creación de un sistema poético isomorfo al prototexto<sup>22</sup>. En la firme defensa del trasvase del verso mediante verso, Mitre adhiere con fuerza a una tradición traductológica arraigada en el Neoclasicismo español, como demuestra Ignacio García Malo: en el *Discurso preliminar* a su traducción de la *Iliada* (1788), el célebre helenista ilustrado marca la diferencia entre el traductor en prosa, «fiel copiante del texto», y el traductor en verso, considerado el verdadero «émulo del original» –reposición de la antigua dicotomía ciceroniana entre *interpretes* y *orator*<sup>23</sup>–, notando a propósito de su traducción del poema homérico que «la locución prosaica carecía de fuerza para expresar la maravillosa armonía de la versificación, su hermosura, grandeza y sublimidad»<sup>24</sup>.

En la óptica de Mitre la traducción es, al igual que la creación original, un acto poético, un acto que se funda en el conjunto de emociones y sensaciones que la lectura del prototexto genera en el alma del traductor; la obvia dependencia del original no desprestigia en absoluto la traducción, cuyo objetivo no es medirse y compararse con el texto a traducir, sino recrearlo en otra lengua, bajo el signo de los mismos instrumentos poéticos. Mitre entiende pues la obra literaria y la traducción como una conmixtión entre distintas artes: el hilo conductor de *Teoría del traductor* está representado por los frecuentes paralelismos entre el oficio del poeta, el del traductor y la obra de artistas como pintores, músicos y escultores. Al respecto, muy significativo es un pasaje del discurso de don Bartolomé, según el cual «una traducción, –cuando buena–, es a su original, lo que un cuadro copiado de la naturaleza animada, en que

<sup>22</sup> Sobre el concepto de isomorfismo, de gran interés la reflexión de Amelia Gamoneda, «La lengua bífida de la traducción», *Nuevas pautas de traducción literaria*, Madrid, Visor Libros, 2008, pp. 37-73, en particular pp. 44-52.

<sup>23</sup> En el *De optimo genere oratorum* (v, 14-15), el arpinate establece una clara diferencia entre la figura del *interpres*, que traduce *pro verbo verbum* limitándose a reproducir en su lengua las palabras del original, y la del *orator*, que transfiere en su traducción las ideas profundas y la expresividad del texto de partida.

<sup>24</sup> Extraigo la cita de García Malo de Julio César Santoyo, *Teoría y crítica de la traducción: Antología*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 1987, p. 125. Análogamente a García Malo, a lo largo del siglo XIX se expresan varios intelectuales y traductores españoles, de Luis Folgueras Sión a Marcelino Menéndez Pelayo, de José Gómez Hermosilla a Leopoldo Augusto de Cueto. Al respecto, véase José Francisco Ruiz Casanova, *Dos cuestiones de literatura comparada*, cit., en particular las pp. 76-78.

el pintor, por medio del artificio de las tintas de su paleta, procura darle el colorido de la vida»<sup>25</sup>. El tópico horaciano del *ut pictura poesis* (*Pisones*, 361) se extiende, así pues, al arte de la traducción, y no es exclusiva prerrogativa de la creación poética original, lo que demuestra la modernidad del pensamiento de Mitre, convencido de que el traductor produce una obra de arte tan digna como la del poeta. Tras el paralelismo con la pintura, la comparación es con la música:

cuando se trata de transportar a otra lengua uno de esos textos que el mundo sabe de memoria, es necesario hacerlo con pulso, moviendo la pluma al compás de la música que lo inspiró [...] el traductor, no es sino el ejecutante, que interpreta en su instrumento limitado las creaciones armónicas de los grandes maestros<sup>26</sup>.

La equiparación entre la escritura poética y la escritura de la traducción se funda, pues, en la idea de una creación literaria comparable a la obra del músico, pero también a la del escultor, como se desprende de esta tercera comparación: «el traductor, en su calidad de intérprete, debe penetrarse de su espíritu como el artista que al modelar en arcilla una estatua, procura darle no solo su forma externa, sino también la expresión reveladora de la vida interna»<sup>27</sup>. Mitre concibe pues la figura del traductor como la de un perfecto mediador entre la obra extranjera y el lector a quien dirige su traducción, pero también como el protagonista de un proceso de interiorización y despersonalización, esto es, una mimesis no solo espiritual, sino también estilística y lingüística.

Deber del traductor es, pues, una inmersión completa en el mundo en donde brotó la escritura del original, medio imprescindible para permitir al lector adentrarse en el entorno histórico y cultural en el que el prototexto vio la luz; por todas estas razones, a la hora de traducir la *Comedia* Mitre se decantó sin titubeos por el mantenimiento de la *terza rima*, condición ineludible para no traicionar la *intentio auctoris* y para recrear la estructura poética, ideológica y simbólica del poema. Según la concepción del porteño, traducir la *Comedia* en

<sup>25</sup> *La Divina Comedia de Dante Alighieri. Traducción en verso ajustada al original por Bartolomé Mitre*, cit., p. VII.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. VIII.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. IX.

verso blanco o en prosa equivaldría a renunciar no solo al poderoso instrumento estrófico que Dante eligió para dominar una materia poética y filosófica de excepcional complejidad, sino también al cristalino testimonio de la relevancia que el razonamiento silogístico y escolástico tuvo en la creación del poema<sup>28</sup>: prescindir del terceto de endecasílabos encadenados sería, pues, una imperdonable traición y mutilación del *sensum* más profundo del poema, una metamorfosis de la imagen auténtica del prototexto al ser una grave alteración del número 3, que ya en la *Vita Nuova* se había cargado de una significativa importancia simbólica y que, en el poema, se convierte en fundamental principio ordenador.

Si la restauración de la *terza rima* es un propósito que, por ambicioso que sea, Mitre comparte con otros traductores dantescos a él posteriores, podría resultar paradójico que en la óptica del traductor argentino el respeto de la literalidad sea la garantía de la recreación del *sensum* del original: esta equivalencia entre dos principios antitéticos parece el hilo conductor de su pensamiento, como se comprueba al leer las palabras del mismo en el prefacio de la edición de 1897:

era necesario una edición definitiva que fijase el texto de la traducción, ciñéndola *más literalmente* al texto original, a la vez de corregir los errores de todo género de las ediciones anteriores [...] pienso que es hasta el presente [...] *la más literal y la más fiel* que se haya hecho, así en castellano como en otros idiomas<sup>29</sup>.

El cotejo entre algunos endecasílabos de la versión impresa de 1897 y las variantes manuscritas del mismo año que llegaron a la imprenta en la edición póstuma de 1922 demuestra que en la mayoría de los casos el principal acicate que movió a Mitre a seguir trabajando después de la publicación de la edición de 1897 no fue el deseo de reproducir el *ordo verborum* del original, sino el afán de recrear con la mayor fidelidad posible los lexemas del texto dantesco. Veamos algunos casos de estas variantes acogidas en la edición de 1922:

<sup>28</sup> Sobre este aspecto, ver Mario Fubini, *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane. Dal Duecento al Petrarca*, Milán, Feltrinelli, 1962, pp. 196-197.

<sup>29</sup> *La Divina Comedia de Dante Alighieri. Traducción en verso ajustada al original por Bartolomé Mitre*, cit., pp. XIX-XX. Cursiva mía.

«oh cieca cupidigia e ira folle»

*If.* XII, 49

e l'un gridò da lungi: «A qual martiro  
venite voi che scendete la costa?  
Ditel costinci; se non, l'arco tiro»

*If.* XII, 61-63

muovasi la Capraia e la Gorgona  
e faccian siepe ad Arno in su la foce  
si ch'elli annieghi in te ogni persona!

*If.* XXXIII, 82-84

«Ciega codicia, dementar furioso»

Imp.

«¡Oh ira loca!» y «¡oh codicia ciega!»

Ms.

Y uno nos grita: «¿Cuál es el tormento  
que buscando venís?» y el arco apresta  
con gesto que responde al fiero acento

Imp.

Y uno nos grita: «¿Cuál es el tormento  
que buscando venís por esa cuesta?  
Responded o disparo en el momento»

Ms.

Las islas de Caprera y de Gorgona  
cierren el Arno y cubra su corriente  
anegada la estirpe de tu zona!

Imp.

¡Muévase la Caprera y la Gorgona  
cierren su boca al Arno, y su corriente  
pueda anegar en ti toda persona!

Ms.

Como se ve por estos ejemplos, en su revisión de la traducción el principal objetivo de Mitre fue recrear la realidad semántica del original, a la que el rígido respeto del *ordo verborum* se supedita, como queda de manifiesto en el primer caso, en donde el traductor invierte los dos hemistiquios del verso. La mejoría de la lección manuscrita es palmaria a nivel semántico también en el segundo y en el tercer ejemplo, sin que eso se traduzca en una mecánica reproducción de las palabras del original.

No se podría entender la profundidad –y la complejidad– de la relación que Mitre mantuvo con la *Comedia* si no recordáramos cómo al proceso traductor corrió paralelo el empeño exegético y autoexegético. En *Teoría del traductor* el porteño afirma: «una vez puesto a ella [la traducción] pensé que no sería completa si no la acompañaba con un comentario que ilustrase su teoría y explicara la versión ejecutada con arreglo a ella»<sup>30</sup>. Ya a partir de la primera versión de 1897, la traducción iba, pues, acompañada de un amplio aparato

<sup>30</sup> *La Divina Comedia de Dante Alighieri. Traducción en verso ajustada al original por Bartolomé Mitre*, cit., p. XIV.

de anotaciones, necesarias para aclarar al público las razones que habían determinado algunas elecciones traductivas que pudieran ser controvertidas, así como para permitir a sus lectores entender plenamente algunos pasajes de la traducción complejos filológica y gramaticalmente. Las anotaciones de Mitre representan un proyecto cultural de gran calado, ya que son un comentario del poema dantesco y, a la vez, una autoexégesis que el porteño realiza sobre su traducción; dicho de otra forma, si por un lado don Bartolomé hace sentir su voz en relación a la interpretación de no pocos tercetos, por otro enseña una faceta de autoglosador con la que, implícitamente, reivindica la altura intelectual y literaria de su obra traductora. Del profundo conocimiento de la rica producción exegética que desde la Edad Media había ofrecido múltiples –y a menudo opuestas– interpretaciones de los versos dantescos, Mitre da prueba cuando rinde su homenaje a los comentaristas (empezando por Boccaccio y su temprano *Trattatello in laude di Dante*) que a lo largo de los siglos habían permitido desentrañar las múltiples oscuridades del poema. Pero, más allá de la lectura directa de algunos de los más célebres comentarios y del reconocimiento de su decisiva importancia, cabe subrayar que Mitre se atreve a manifestar su independencia de juicio, eso es, la libertad de alejarse de las opiniones más acreditadas para proponer interpretaciones subjetivas, lo que atestigua el esfuerzo hermenéutico que acompañó y alimentó su labor de traductor. Paradigmático al respecto es el siguiente fragmento:

Si alguna vez me pongo en contradicción con las lecciones de los comentaristas italianos [...] que con tanta penetración han ilustrado el texto en muchas partes oscuras [...] es tributando el homenaje a su paciente labor debido, pues con frecuencia me han alumbrado en medio de las tinieblas dantescas que los siglos han ido aclarando o condensando<sup>31</sup>.

Lamentablemente, la autonomía interpretativa de Mitre no se circunscribe al ámbito del comentario, manifestándose también en una evidente tendencia a la intervención del exégeta dantesco en los versos, lo que en algún caso provoca una evidente manipulación del prototexto; de entre los ejemplos, he escogido el celeberrimo v. 75 de *Infierno* XXXIII, «Poscia, più che 'l dolor, poté 'l digiuno», que el porteño traduce así: «¡el hambre sofocó los sentimientos!».

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. XIV.

Nos encontramos en el fondo glacial del noveno círculo, precisamente en Antenora, donde se hallan los traidores a la patria: dejando de roer el cráneo del arzobispo Ruggieri, el conde Ugolino della Gherardesca narra a Dante las dramáticas circunstancias de su prisión en Pisa, en la *Torre della Muda*; tras varios días de ayuno y después de haber visto ante sus ojos morir uno a uno a sus hijos que le habían ofrecido sus carnes, el alma termina su relato con la célebre frase, clímax de su sumamente patética narración<sup>32</sup>. Como es de sobra sabido, al lado de la tradicional y mayoritaria interpretación –propuesta por comentaradores y comentaristas de todas las épocas como Benvenuto da Imola, Landino, Torraca y Croce– según la cual el hambre pudo más que el dolor determinando la muerte de Ugolino, ya algunos de los más tempranos glosadores (Lana, por ejemplo) leyeron en las palabras del conde una atroz alusión a su antropofagia, pues al no poder dominar el hambre devoró las carnes de sus vástagos fallecidos. Además de apartarse del *ordo verborum* del prototexto, la traducción de Mitre se aleja decididamente del *sensum* literal al aludir de forma explícita a la idea de la antropofagia de Ugolino, opinión que el porteño reitera en la glosa<sup>33</sup>: nos encontramos, pues, ante una legítima operación exegética y, a la vez, ilegítima superposición de la faceta crítica del traductor que no se confina en el comentario, alterando semánticamente el verso dantesco.

Aunque aquí se intuya la responsabilidad del comentarista que, a través de su personal y subjetiva interpretación del endecasílabo, contribuye a esclarecer

<sup>32</sup> Amplísima es, por supuesto, la bibliografía sobre el episodio del conde Ugolino y sobre su supuesta antropofagia, pero véanse al menos: Giorgio Barberi Squarotti, «L'orazione del conte Ugolino», *Lettere italiane*, XXIII, 1971, pp. 3-28; Piero Boitani, «Ugolino e la narrativa», *Studi Danteschi*, LIII, 1981, pp. 31-52; Piero Boitani, «Inferno xxxiii», *Cambridge Readings*, 1981, pp. 70-89; Jorge Luis Borges, «El falso problema de Ugolino», *Nueve ensayos dantescos*, 1982, pp. 105-111; Natalino Sapegno, «Canto xxxiii dell'Inferno», *Lectura Dantis neapolitana*, Nápoles, Loffredo, 1985, pp. 617-621; Ezio Raimondi, «Le figure interne di Ugolino», en *Lecture classensi*, XXV, 1996, pp. 87-100. Ver también las entradas de Simonetta Saffiotti Bernardi, «Ugolino della Gherardesca, conte di Donoratico», y de Umberto Bosco, «Il conte Ugolino nella Commedia», *Enciclopedia Dantesca*, v, 1976, pp. 795-800.

<sup>33</sup> Dedicó un estudio al tema Claudia Fernández Speier, «Mitre y Battistessa, traductores e intérpretes de Dante: el problema de Ugolino», *Actas de las X Jornadas de Literatura Comparada (La Plata, 17-20 agosto de 2011)* [en línea], disponible en <http://xjornadaslc.fahce.unlp.edu.ar/>.

la ambigüedad del prototexto orientando el sentido crítico de sus lectores, es difícil no ver en la traducción del v. 75 una traición de la palabra poética dantesca, la negación de la fidelidad que con tanta fuerza el traductor invoca en *Teoría del traductor*.

III. Sin lugar a dudas, uno de los aspectos de mayor interés de *Teoría del traductor* estriba en las reflexiones lingüísticas de Mitre acerca del castellano ideal que habría que emplear en una traducción dantesca. Lo que da pie a su discurso es la consideración del escollo de la distancia temporal entre el tiempo de la escritura del original y el momento histórico de la traducción: por un lado el «manantial turbio» que brotaba «del raudal cristalino del latín», esto es, el «dialecto toscano» empleado por Dante al alborear el siglo XIV; por otro el río representado por el español del siglo XIX que, aunque comparta con el *volgare* de la *Comedia* la procedencia latina, representa el resultado de una evolución que a lo largo de los siglos ha eliminado las vacilaciones fonéticas, morfológicas, léxicas y sintácticas.

Ante el obvio carácter arcaico del prototexto –uno de los elementos que genera el encanto de su lectura y que, por otro lado, confina la obra en un círculo de lectores forzosamente restringido–, el traductor moderno podría dejarse atraer por la idea de borrar cualquier huella de *vetustas*, actualizándolo para acercarlo al público contemporáneo y favorecer su comprensión. En la óptica de Mitre, una traducción de una obra medieval así concebida equivale a «vestir un bronce antiguo con ropaje moderno», significa «borrar de un cuadro de Rembrandt los toques fuertes que contrastan, las luces y las sombras»<sup>34</sup>; muy agudo es el paralelismo propuesto, pues detrás de «luces y sombras» es difícil no entrever una explícita alusión a los claroscuros dantescos, a la inagotable variedad de registros lingüísticos que caracterizan la palabra poética del florentino en la *Comedia*, elemento estilístico esencial que una modernización a rajatabla hace desaparecer inexorablemente.

Una traducción de un texto de la Edad Media realizada según «el clasicismo actual» puede representar, pues, una ganancia bajo el punto de vista formal pero, al fin y al cabo, desfiguraría la verdadera imagen del original. Pre-

<sup>34</sup> *La Divina Comedia de Dante Alighieri. Traducción en verso ajustada al original por Bartolomé Mitre*, cit., p. x.



cisamente para evitar que su versión de la *Comedia* se convierta en vestir «un bronce antiguo con ropaje moderno», Mitre sugiere la hipótesis de seguir un «método de interpretación retrospectiva»: en la óptica del porteño, un traductor dantesco de lengua castellana debería retrotraer su lengua, intentándola aproximar al español de las *auctoritates* que hicieron grande la literatura en castellano en el otoño de la Edad Media. En esta búsqueda de modelos lingüísticos pretéritos don Bartolomé se adhiere a una estrategia muy en boga entre los traductores dantescos decimonónicos, como Dante Gabriele Rossetti, quien en sus florilegios *Early Italian Poets* y *Dante and his Circle*, intentó modelar una lengua impregnada de medievalismo y, sobre todo, Émile Littré, que en 1879 publica en París su traducción del *Inferno* decantándose por el empleo de la lengua de oíl<sup>35</sup> y que, en *Teoría del traductor*, se convierte en modelo de praxis traductora<sup>36</sup>. Para valorar la postura de Mitre, es imprescindible detenerse en dos fragmentos del prólogo; empezamos con el primero:

una version castellana calcada sobre el habla de los poetas castellanos del siglo xv –para tomar un término medio correlativo–, como Juan de Mena, Manrique o el marqués de Santillana, cuando la lengua romance, libre de sus primeras ataduras, empezó a fijarse, marcando la transición entre el periodo ante-clásico y el clásico de la literatura española sería quizás la mejor traducción que pudiera hacerse, por su estructura y su fisionomía idiomática, acercándose más al tipo del original<sup>37</sup>.

Analicemos con cuidado este significativo fragmento, aclarando de entrada algunos puntos esenciales: según Mitre, Mena, Manrique y Santillana serían, pues, el perfecto equivalente, o, utilizando la fórmula por él propuesta, el «término medio correlativo» del toscano de Dante. La declarada equivalencia no radica, evidentemente, en analogías métricas entre la *Comedia* y la

<sup>35</sup> *La Divine Comédie, l'Enfer, traduction d'Émile Littré*, París, Hachette, 1879.

<sup>36</sup> «El sabio Littré [...] se propuso traducir la *Divina Comedia* en el lenguaje contemporáneo del Dante, tal como si un poeta de la lengua del *oíl*, hermana de la lengua del *oc*, la hubiese concebido en ella o traducido en su tiempo con modismos análogos. Esta es la única traducción del Dante que se acerque al original». *La Divina Comedia de Dante Alighieri. Traducción en verso ajustada al original por Bartolomé Mitre*, cit., pp. x-xi.

<sup>37</sup> *La Divina Comedia de Dante Alighieri. Traducción en verso ajustada al original por Bartolomé Mitre*, cit., p. xi.

poesía castellana del siglo xv, donde el terceto de endecasílabos todavía no había arraigado y donde, además, la gravedad y rigidez rítmica de la copla de arte mayor del *Laberinto de Fortuna* convivía con el arte menor así como con la sextilla de pie quebrado manriqueña; asimismo, la correspondencia entre Dante y los tres autores del canon español cuatrocentista no se debe al uso de un análogo lenguaje poético, pues bastaría con recordar la abismal diferencia, solo para poner un ejemplo, entre los grandilocuentes artificios retóricos y los recursos sintácticos latinizantes propios de la lengua de Mena, por un lado, y la intimidad afectiva de la palabra poética manriqueña, por otro.

A primera vista, en cambio, a través de esta equivalencia el porteño está equiparando dos épocas cronológicamente distintas (la Florencia del amanecer del siglo xiv y la Castilla cuatrocentista) y, sin embargo, aunadas bajo el signo de una evolución morfológica, léxica y sintáctica y, además, unidas bajo el escudo de una libertad expresiva que es prerrogativa de los idiomas «libres de sus primeras ataduras», esto es, que todavía no han conocido la cohibición de la normativa lingüística reguladora. La correspondencia propuesta se fundaría, pues, sobre una equiparación entre los estados evolutivos de las dos lenguas de la traducción, momentos que, a pesar de no coincidir históricamente, representaron las épocas en que el *volgare* toscano y el romance castellano descubrieron sus potencialidades expresivas convirtiéndose en lenguas literarias a la altura de competir con el modelo latino.

Leamos ahora el segundo fragmento. Insistiendo en su deseo de fidelidad a las notas propias del prototexto que lo movió a lo largo de su labor, Mitre afirma:

a fin de acercar en cierto modo la copia interpretativa del modelo, le he dado parcialmente un ligero tinte arcaico, de manera que, sin retrotraer su lengua a los tiempos ante-clásicos del castellano, no resulte de una afectación pedantesca y bastarda, ni por demás pulimentado su fraseo según el clasicismo actual, que lo desfiguraría<sup>38</sup>.

De estas palabras parece desprenderse un rechazo de la afectación lingüística que cohibe la libertad poética; una oposición a la búsqueda del amanera-

<sup>38</sup> *La Divina Comedia de Dante Alighieri. Traducción en verso ajustada al original por Bartolomé Mitre*, cit., p. xii.

miento y de la perfección formal que se acompaña a un deseo de espontaneidad y naturalidad, una velada añoranza de épocas en que la lengua estaba «libre de sus primeras ataduras», o sea, no había alcanzado la fijación normativa que, en cierto modo, obstaculiza experimentaciones lingüísticas.

Ahora bien, los pocos estudiosos que han abordado un análisis de *Teoría del traductor* se han limitado a subrayar su postura en defensa de los arcaísmos o, como en el caso de José Francisco Ruiz Casanova, han denunciado los escollos con que tropieza su teoría de la evolución poética que permitiría unir a Dante con la tríada española<sup>39</sup>.

Ambas lecturas son con toda probabilidad correctas, pero a mi modo de ver infravaloran ciertos puntos esenciales. Procedamos con orden: sin duda, el apego por lo antiguo, que empuja al traductor a dar a su versión «un ligero tinte arcaico», es una característica esencial de la *Comedia* de Mitre, que se manifiesta no solo a través del uso abundante de vocablos y modismos desusados –solo en *Inferno* I se podrían citar *piélagos* o *pavura*– sino también por lo que atañe al ritmo del verso: bajo este aspecto, la inclinación hacia usos poéticos arraigados en la lírica cuatrocentista se manifiesta en su esfuerzo por reproducir en algún caso los versos agudos –a menudo presentes por ejemplo en Santillana– que de modo esporádico se asoman en el poema dantesco<sup>40</sup>, aunque desde este punto de vista la equivalencia formal con los oxítonos italianos nunca es absoluta<sup>41</sup>. Al teñir su traducción de un barniz arcaico, el porteño intenta cumplir con dos objetivos: acomodar su palabra a la *vetustas* de la lengua del prototexto, esto es, «acercar en cierto modo la copia interpretativa del modelo», pero también dar a la traducción «cierto aspecto nativo», proyectando

<sup>39</sup> Al comentar la idea de Mitre, afirma Ruiz Casanova: «dicha teoría topa con otras limitaciones de tipo teórico, ya que no todas las lenguas poseen lenguajes poéticos equivalentes, ni sus *estados* históricos han de ser por fuerza semejantes». José Francisco Ruiz Casanova, *Aproximación*, cit., p. 439.

<sup>40</sup> Valgan como ejemplo los vv. 143 y 145 de *Inferno* XXXI: «Lucifero con Giuda, ci sposò» > «a Lucifer y Judas, nos llevó»; «E come albero in nave si levò» > «y cual mástil de nave se irguió».

<sup>41</sup> Como se nota en la traducción de los vv. 64 y 66 de *Inferno* XXXII, versos oxítonos que en la traducción se convierten en paroxítonos: «col capo sì, ch'ì non veggio oltre più» > «cuya testa mi vista ha interceptado»; «se toscò se', ben sai omai chi fu» > «si eres toscano, ya te lo he mentado».

así su obra hacia antaño con vistas a que el lector de lengua española no vea el poema dantesco como una presencia extraña, sino como un producto propio del patrimonio cultural y literario hispánico. Con todo, la originalidad de la postura de Mitre no radica en su amor por lo antiguo, tendencia que comparte no solo con sus contemporáneos Rossetti y Littré, sino también con otros traductores de épocas y culturas distintas<sup>42</sup>; el elemento de mayor interés de su teoría –algo en que no se ha profundizado hasta ahora– es la razón en que estriba la equivalencia propuesta por el traductor entre Dante, por un lado, y Mena, Manrique y Santillana, por otro: no solo una analogía lingüística, sino, sobre todo, una afinidad estética e ideológica que une de manera indisoluble a los autores castellanos con el florentino.

Al establecer una directa correspondencia entre Dante y la tríada del Cuatrocientos español, a mi modo de ver Mitre implícitamente se adhiere a la idea –defendida con fuerza por varios críticos literarios, encabezados por José Amador de los Ríos<sup>43</sup>, a partir de la segunda mitad del siglo XIX– según la cual el modelo alegórico dantesco ejerció una influencia decisiva en la producción poética de ilustres hombres de letras españoles del primer Humanismo (el Mena de la *Coronación* y del *Laberinto*, pero también el Santillana del *Infierno de los enamorados* y de la *Comedieta de Ponza*)<sup>44</sup>.

Así, pues, al considerar el castellano cuatrocentista el más cercano equivalente del *volgare* dantesco, o sea, el medio para que la traducción se ajustara al prototexto «como la vela se ciñe al viento», Mitre no se está limitando a establecer una relación de igualdad entre los estados evolutivos en que se encontraban, respectivamente, el toscano del Trecentos y el español del Cuatrocientos;

<sup>42</sup> Como justamente apunta George Steiner, es propio del traductor combinar «con mayor o menor ciencia, giros tomados del pasado de la lengua, del repertorio de los maestros que la supieron cultivar con éxito». George Steiner, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 347.

<sup>43</sup> José Amador de los Ríos, «Introducción de la alegoría dantesca en la poesía española», *Historia crítica de la literatura española*, Madrid, José Rodríguez Factor, 1862, v, pp. 161-219.

<sup>44</sup> El problema de la influencia de Dante en la literatura española del siglo XV ha sido uno de los temas más debatidos por el comparatismo europeo: defendida entre finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX (recuérdese al respecto los estudios de Bernardo Sanvisenti y Arturo Farinelli), fue abiertamente negada por el estudioso estadounidense Chandler R. Post en su célebre trabajo *Medieval Spanish Allegory* (1915).

lo que el porteño está asociando agudamente son dos lenguajes poéticos profundamente *medievales*, esto es, dos códigos poéticos de transición –palabra que él mismo utiliza– entre un período anteclásico y el triunfo clasicista de la poesía petrarquista y garcilasiana que, en época renacentista, contribuirá a la progresiva decadencia de Dante, pero, en parte, también de Mena. El amor al arcaísmo no es, pues, mera y sobada nostalgia de no bien determinadas épocas pasadas, sino cabal reflejo de un intelectual imbuido de un espíritu romántico fascinado por la Edad Media, por la variedad y espontaneidad de sus manifestaciones literarias vernáculas, contrarias a la perfecta armonía y al equilibrio formal que todo clasicismo propugna como valores estéticos absolutos<sup>45</sup>.

IV. El firme rechazo de toda tentativa de traducir a través de expansión analítica o de reducción sintética es un principio en el que insiste a menudo Mitre. Si al traductor no es en absoluto aconsejable «ampliar con frases o palabras parásitas un texto consagrado»<sup>46</sup> –otra vez la imagen del original como creación análoga a la Sagrada Escritura–, al mismo tiempo es un peligroso error añadir elementos textuales ausentes en el texto de partida, así como es imperdonable cualquier omisión: «son condiciones esenciales de toda traducción fiel en verso [...] no omitir la inclusión de todas las palabras esenciales que imprimen su sello al texto»<sup>47</sup>.

La defensa teórica de una traducción que no inserte fragmentos ausentes en el prototexto y que no renuncie «a todas las palabras esenciales», eso es, el anhelo de una versión fielmente ceñida al texto de partida se revela un pro-

<sup>45</sup> No puede pasarse por alto que las más violentas críticas contra Mitre se debieron precisamente a su teoría lingüística. Emblemática al respecto es la opinión de Osvaldo Magnasco, que afirma: «A mi juicio, los idiomas surgidos de otro idioma común tanto más se parecen cuanto más se alejan de su origen [...] la desemejanza, entonces, se acentúa con la regresión al tipo primitivo. [...] el procedimiento adoptado por el traductor y explicado en su teoría es, sin cuestión, contraproducente. En vez de dar, como él lo ha querido, un tinte de semejanza que contribuya a producir la ilusión en perspectiva, ha producido, al menos en mi espíritu, la impresión de una diferencia más pronunciada aún; en vez de aproximar ha dejado». Osvaldo Magnasco, *La "Divina Commedia". A propósito de la traducción de Mitre*, Buenos Aires, Arnaldo Moen, 1891, pp. 46-47.

<sup>46</sup> *La Divina Comedia de Dante Alighieri. Traducción en verso ajustada al original por Bartolomé Mitre*, cit., p. VIII.

<sup>47</sup> *Ibidem*, pp. VIII-IX.

pósito ilusorio: como no podía ser de otra manera, el severo constreñimiento debido a la necesidad de ajustarse a la *terza rima* obliga a frecuentes reajustes necesarios para conservar la prosodia. El cotejo entre algunos fragmentos dantescos y los tercetos castellanos evidencia en el *modus traducendi* de Mitre no solo obvias y reiteradas alteraciones del orden de las palabras dentro de un endecasílabo, sino casos de inversión de los versos; asimismo, abundan necesarios mecanismos de intervención sobre el prototexto a nivel gramatical. En líneas generales, es la exigencia de restaurar el terceto de endecasílabos encadenados la razón que determina estos numerosos cambios, que carecen de una finalidad estilística y que no buscan peculiares efectos rítmicos. Entre las abundantes infidelidades destaca la presencia de plurales en lugar de singulares, de cambios de tiempos verbales<sup>48</sup> así como de sujeto, lo que puede determinar la presencia de una oración activa en lugar de una pasiva<sup>49</sup>. A nivel gramatical capítulo importante lo constituyen las numerosas equivalencias, eso es, las transposiciones del contenido semántico de una clase gramatical a otra sin pérdida de la significación del original (una de las formas de *traducción oblicua* que teorizaron Jean-Paul Vinay y Jean Darbelnet)<sup>50</sup>.

<sup>48</sup> Valga como ejemplo la traducción de las palabras con que el alma Bonconte da Montefeltro (*Pg.* v, 88) se presenta a Dante y Virgilio: «Io fui di Montefeltro, io son Bonconte»; en su versión, en cambio, Mitre escribe: «Yo soy de Montefeltro: soy Buonconte». En el prototexto, los dos hemistiquios que componen el verso están marcados por la contraposición entre el pasado, «fui di Montefeltro», y el presente, «son Bonconte», una oposición que indica la distancia entre la efímera nobleza terrenal del personaje histórico y su condición actual de alma del antipurgatorio; en la traducción, en cambio, el uso de dos presentes determina la pérdida de la fuerte contraposición connotativa.

<sup>49</sup> Por ejemplo, en *Inferno* xv (vv. 46-47) Brunetto Latini se dirige a Dante diciendo: «Qual fortuna o destino/anzi l'ultimo di qua giù ti mena?». En cambio, así reza la traducción: «¿Cómo, antes de tocar tu postrer día/has podido llegar hasta esta arena?». Así, pues, si en el texto dantesco el *viator* es el objeto de la acción cumplida por la «fortuna» o el «destino», en la traducción es Dante *agens* el sujeto.

<sup>50</sup> Al respecto, cito dos casos de equivalencia sustantivo/verbo y atributo/verbo. En el primero Mitre traduce «o mente che scrivesti ciò ch'io vidi» (*If.* II, 8) con «¡O mente, que escribiste mis visiones»; en el segundo, el porteño traduce «E quel che più ti graverà le spalle» (*Par.* xvii, 61) con «Y el peso a tus espaldas más gravoso». Sobre los distintos tipos de transposición, ver también Gerardo Vázquez Ayora, *Introducción a la traductología*, Washington, Georgetown University, 1977, pp. 266-289.

Más allá de estos cambios que atañen a la esfera gramatical, la traducción se funda sobre tres mecanismos, que a menudo actúan paralelamente: omisiones, ampliaciones y explicitaciones. Por un lado, pues, supresión de atributos y reducción de binomios léxicos, por otro adición de elementos textuales que cumplen con la función de refrendar, explicitándolo, el mensaje del original, de ahí que adquiriera importancia decisiva el concepto de compensación: lo que inexorablemente se pierde en algunos pasajes omitiendo se recupera en otros versos amplificando y, lo que es más importante, se compensa a través de la recomposición de la *terza rima*.

Sin pretensión de exhaustividad, es útil analizar algunos ejemplos esparcidos en la traducción, reveladores de los mecanismos a los que acabo de hacer referencia:

Ed ecco, quasi al cominciar de l'erta,  
una lonza leggiera e presta molto,  
che di pel macolato era coverta.

*If.* I, 31-33

Allor con li occhi vergognosi e bassi,  
temendo no 'l mio dir li fosse grave,  
infino al fiume del parlar mi trassi.

*If.* III, 79-81

Ed el gridò: «Se' tu già costì ritto,  
se' tu già costì ritto, Bonifazio?  
Di parecchi anni mi menti lo scritto.

*If.* XIX, 52-54

Taccia Lucano omai là dov'e' tocca  
del misero Sabello e di Nasidio,  
e attenda a udir quel ch'or si cocca.

*If.* XXV, 94-96

Poscia rispuose lui: «Da me non venni:  
donna scese del ciel, per li cui prieghi  
de la mia compagnia costui sovvenni».

*Pg.* I, 52-54

Y aquí, al comienzo de subida incierta,  
una móvil pantera hacia mí vino,  
que de piel maculosa era cubierta.

Temiendo que mi hablar molesto fuera,  
bajé los ojos, y calladamente  
seguimos hasta el río la carrera.

Y él me gritò: «¿Llegaste, Bonifacio?  
¿Ahí estás? Pues la cuenta me ha engañado;  
pensaba que vinieras más despacio».

Calle Lucano, que al cantar propaga  
los cambios de Sabelio y de Nasidio,  
que otro cambio, los suyos deja en zaga.

Y luego respondió: «Virtuoso anciano  
yo no vengo por mí; mujer del cielo  
me ha pedido que acorra a un ser humano».

En el primer caso, Mitre introduce un atributo, «incierto», ausente en el prototexto: una pequeña ampliación, muy acertada al aludir a las dudas del *viator* al comienzo de su viaje a la ultratumba. Luego, el traductor reduce el binomio léxico «leggiera e presta» con el que Dante designa a la fiera, decan-

tándose por el solo *móvil*, explicitando, además, la acción de la bestia, («hacia mí vino»). El segundo ejemplo es muy llamativo: don Bartolomé pone el v. 80 en lugar del v. 79, introduce un verbo, «bajé», ausente en el original, lo que acarrea la pérdida del binomio léxico «vergognosi e bassi»; además, sustituye la locución verbal del prototexto, «del parlar mi trassi», con un adverbio, «calladamente», explicitando en cambio una acción implícita («infino al fiume» > «seguimos hasta el río»). La aguda estratagema de los vv. 52-53 de *Infierno* XIX, a través de la cual Nicolás III preconiza la llegada a la bolsa de los simoníacos de Bonifacio VIII, llama la atención por la anadiplosis; como se ve, dicha *figura de repetitio* desaparece en la traducción, en donde, en cambio, el v. 54 representa una clara amplificación que, sin manipular el mensaje del original, puntualiza y explicita las palabras del dañado. Luego, en el ámbito de las metamorfosis de los ladrones del infierno, Dante autoproclama su victoria poética sobre Lucano (como hará acto seguido con Ovidio): en la traducción es evidente una estrategia de explicitación de la materia metamórfica a través de «cambios» y «cambio», aunque Mitre omita la presencia del atributo *misero*; el último verso, aunque no falsee el *sensum* del original, es a nivel gramatical del todo distinto, pues desaparece la invocación al poeta latino («attenda a udír») y, en su lugar, aparece un sujeto diferente, el «cambio», eso es, la metamorfosis inventada por Dante, que supera a la de Lucano dejándola «en zaga».

El último ejemplo procede de *Purgatorio* I: en el prototexto Virgilio responde a las airadas preguntas de Catón explicándole que la venida de Dante se debe a la intervención de Beatrice que bajó al limbo para pedirle que socorriese al *viator*; en castellano el poeta latino se dirige a Catón de Utica con un epíteto, «virtuoso anciano», ausente en el original y que, sin embargo, se revela una fórmula útil para amplificar la *captatio benevolentiae* que se respira en el discurso virgiliano. Otra notable diferencia atañe a la acción de Beatrice: si en el original se explicita su venida («donna scese dal ciel») aludiendo implícitamente al auxilio de Virgilio –«de la mia compagnia costui sovvenni»– en el metatexto el enfoque es distinto ya que lo que se explicita es la petición de ayuda («me ha pedido que acorra»).

V. En *Infierno* XVIII, el canto que inaugura *Malebolge*, los componentes léxicos y fono-semánticos contribuyen de manera decisiva a la creación de una



magistral combinación de tonos antitéticos: un audaz hibridismo lingüístico, una brusca transición de estilos –característica esencial de la palabra poética dantesca a lo largo del octavo círculo–, cuya recreación tuvo que representar uno de los mayores retos para el traductor argentino<sup>51</sup>.

A nivel léxico, el canto de rufianes, seductores y aduladores, llama la atención la oposición entre el vocabulario grave y solemne –apto para un personaje de la Clasicidad como Jasón– y el léxico plebeyo y repleto de voces soeces y vulgares, adecuadas a la degradación y bajeza moral de las almas condenadas de la contemporaneidad. La misma contraposición estilística se manifiesta también a nivel fono-semántico: por un lado las abundantes rimas en -a («dimanda», «spanda», «spietate», «ornate», «ingannate», «condanna», «inganna», «assanna») que Dante utiliza en los tercetos (vv. 82-99) en donde Virgilio enseña a Dante a Jasón, presentándolo como «quel grande che vene», un alma que, aunque dañada, «aspetto reale ancor ritene»; por otro las rimas *aspre* antitéticas al estilo elevado –constituidas por palabras bisílabas, frecuentes aliteraciones de consonantes dobles y presencia de vocales cerradas -i y -u («nicchia», «scuffa», «picchia», «muffa», «zuffa», «zucca», «stucca»)– o sea, sonidos desagradables evocadores de la ultratumba infernal y muy apropiados para los aduladores rebozados de mierda como Alessio Interminelli.

Pues bien, para valorar la traducción argentina, es imprescindible analizar cómo el porteño acomoda su lengua a estos subitáneos cambios estilísticos y, lo que es más importante, averiguar si él consigue recrear en sus tercetos la expresividad léxica y fono-semántica del prototexto. El *exordium* de *Infierno* XVIII, marcado por la yuxtaposición entre el sintagma de reminiscencia clásica «*Luogo è*» –heredero del virgiliano «locus est»– y el neologismo plebeyo «*Malebolge*», es paradigmático de estas repentinas transiciones de las bolsas de los fraudulentos. Cotejemos el v. 1 en el texto dantesco y en la traducción:

Luogo è in inferno detto Malebolge  
If. XVIII, 1

Malebolge es un sitio del inferno

<sup>51</sup> Sobre *Malebolge* y sus transiciones estilísticas, véanse al menos Edoardo Sanguineti, *Interpretazione di Malebolge*, Florencia, Olschki, 1961; Marino Barchiesi, «Arte del prologo e arte della transizione», *Studi danteschi*, XLIV, 1967, pp. 115-207; Teodolinda Barolini, *La Commedia senza Dio*, Milán, Feltrinelli, 2013, pp. 110-141.

Como se ve, aunque no respete el *ordo verborum*, Mitre construye su *descriptio loci* a través de una perfecta repropósito de la pareja cultismo/voz popular al emplear, al lado de «*Malebolge*», el latinismo «sitió». Es este el primer signo de su profunda percepción del hibridismo que tan fuertemente caracteriza *Infierno* XVIII; de esta adherencia estilística al original el traductor da prueba a lo largo del canto, como podemos comprobar ya en el episodio de Jasón, que Dante condena como seductor. Mitre logra ajustar sus versos al estilo alto de los tercetos dedicados al mítico héroe griego tanto a nivel fonosemántico como léxico: en primer lugar coloca en rima palabras con vocal tónica -a como «demanda», «expanda», «confianza», «desperanza», «venganza», «enseñanza»; además, trata de utilizar un lenguaje solemne, empleando parejas sustantivo/atributo caracterizadas por rebuscadas aliteraciones: si las mujeres de Lemno «inmolaron/a los hombres con fiero desenfreno» (vv. 89-90), en la bolsa demoran «los que de engaño indigno/reos se hicieron» (vv. 97-98).

Veamos ahora cómo Mitre se enfrenta con la traducción de los vv. 103-108, dos tercetos en donde destacan múltiples juegos aliterativos –tanto vocálicos como consonánticos– en posición final del endecasílabo:

Quindi sentimmo gente che si nicchia  
ne l'altra bolgia e che col muso scuffa,  
e sé medesma con le palme picchia.  
Le ripe eran grommate d'una muffa,  
per l'alito di giù che vi s'appasta,  
che con li occhi e col naso facea zuffa.  
*If.* XVIII, 103-108

siento de allí una grita levantarse,  
con bufidos de gente condenada,  
y unos a otros coléricos golpearse.  
La pendiente está toda embadurnada  
de sucio orín, que la nariz ofende,  
y que náuseas provoca a la mirada.

Como se ve, en cinco casos la vocal tónica de las palabras puestas en posición final del verso en la traducción es la -a, lo que determina un efecto fónico bastante distinto de la *asprezza* del prototexto; bajo el punto de vista léxico, de los dos verbos onomatopéyicos de origen popular –«nicchia» y «scuffa»– el traductor capta el valor semántico solo del segundo, aunque actuando una

transposición gramatical («scuffa» > «bufidos»)<sup>52</sup>, lo que en parte reduce la «esibizione gergale da farsa laida ed abbietta»<sup>53</sup>, en palabras de Lanfranco Carretti. Sin embargo, a nivel fónico el mecanismo compensatorio se realiza enseguida, pues lo que don Bartolomé no consigue reproducir en los vv. 103-108 lo recupera plenamente en los vv. 112-117 al emplear en rima hasta cuatro palabras con vocal tónica -u («inmunda», «baraúnda», «barrunto», «inunda») y al hacer uso abundante del fonema vibrante -r («turba», «estercolar», «asquerosa», «baraúnda», «barrunto», «excremento»), esto es, algunos de los medios privilegiados del estilo *aspro*:

Quivi venimmo; e quindi giù nel fosso  
vidi gente attuffata in uno sterco  
che da li uman privadi para mosso.  
E mentre ch'io là già con l'occhio cerco,  
vidi un col capo sì di merda lordo,  
che non parëa s'era laico o chercò.  
*If. XVIII, 112-117*

Vimos allí una turba zabullida,  
que chapoteaba en una cloaca inmunda,  
a estercolar humano parecida;  
y en medio a la asquerosa baraúnda,  
uno de ellos, que clérido barrunto,  
con excremento su cabeza inunda.

A nivel léxico, por otro lado, Mitre recrea la intensa expresividad de los dos tercetos dantescos –una de las cúspides del vocabulario grosero y extremadamente realista dentro de *Malebolge*–, al no omitir voces populares como «cloaca», «estercolar» y el atributo «asqueroso», aunque en la elección del sustantivo «excremento» en lugar de «mierda» se transparenta cierta tendencia a una suavización de la excesiva vulgaridad del texto dantesco, postura que el traductor confirma en un pasaje de *Infierno* xxviii, el canto de los sembradores de discordia<sup>54</sup>. A nivel semántico, en cambio, el segundo terceto se aleja bastante del *sensum* del original: en primer lugar desaparecen los verbos que in-

<sup>52</sup> Con «scuffa» Dante alude claramente al resoplido de los animales, «sicut facit porcus in caeno», en palabras de Benvenuto da Imola. El sentido de «nicchia», en cambio, es «gemir sumisamente», como ya indicaba Benvenuto: «sicut facit aliquando infirmus in lecto».

<sup>53</sup> Lanfranco Carretti, «Canto XVIII», *Lectura Dantis Scaligera*, Florencia, Le Monnier, 1967, I, p. 605.

<sup>54</sup> Al traducir la perífrasis con la que Dante –a propósito del alma de Mahoma– alude al estómago –«l tristo sacco/che merda fa di quel che si trangugia» (vv. 26-27)– Mitre escribe: «es su saco/de excrementos, depósito entreabierto», empleando otra vez, así pues, la voz «excremento» en lugar de «mierda». Postura distinta se registra en la traducción del v. 131 de

dican el esfuerzo de Dante *agens* por atisbar caras conocidas («E mentre ch'io là già con l'occhio cerco») y el resultado de dicha acción («vidi»); además, en lugar de reproducir la duda del *viator* acerca de la identidad del dañado («che non parëa s'era laico o chërco»), el Dante argentino identifica en el adulator Alessio Interminelli una figura eclesiástica («clérigo barrunto»), apartándose no solo del original dantesco, sino también de la verdad histórica. Finalmente, el propio Interminelli se convierte en el sujeto de una acción a la que no se alude en Dante («con excremento su cabeza inunda»).

Cerremos este apartado analizando la traducción del diálogo entre el adulator Alessio Interminelli y Dante:

Quei mi sgridò: «Perchè se' tu sì gordo  
di riguardar più me che li altri brutti?»  
E io a lui: «Perché, se ben ricordo,  
già t'ho veduto coi capelli asciutti,  
e se' Alessio Interminei da Lucca:  
però t'adocchio più che li altri tutti»  
Ed elli allor, battendosi la zucca:  
«Qua giù m'hanno sommerso le lusinghe  
ond'io non ebbi mai la lingua stucca».  
*If.* XVIII, 118-125

«¿Por qué me miras», preguntó el del unto,  
«y no a esos brutos?» Con el ojo fijo,  
le respondí: «Porque eres un trasunto,  
de uno limpio de pelo, y bien colijo,  
eres Alessio Interminei, de Luca:  
por eso en verte aquí me regocijo».  
Y él entonces, golpeándose la nuca,  
dijo: «Aquí purgo la lisonja aviesa,  
que con la lengua al prójimo embauca».

Aunque «golpeándose la nuca» (v. 123) represente una *reductio* de la expresión propia del registro cómico dantesco –«*battendosi la zucca*»–, acertada y respetuosa del tono del prototexto es la traducción; en particular, llama la atención el v. 123, en donde Mitre explicita un sutil deleite del *viator* por haber encontrado al adulator en el infierno, un regodeo bajo el signo de la sorna mordaz al que el prototexto alude en el v. 121 a través de la alusión a los «capelli asciutti» que el dañado tenía en la vida terrenal.

A nivel fónico, las palabras que riman en el texto dantesco se caracterizan por la presencia de hasta cuatro palabras bisílabas, por las múltiples aliteraciones de -r y -t y por el abundante uso de la vocal tónica -u («gordo», «brutti», «asciutti», «tutti», «zucca», «stucca»); en su versión, aunque –desde

*Inferno* XVIII, ya que en este caso las «unghie merdose» de la prostituta Tais se convierten en «uñas de merdosa».

luego— no pueda usar palabras con doble -t, el porteño intenta recrear un análogo efecto acústico al emplear en sus tercetos palabras con vocales tónicas cerradas -i y -u («unto», «fijo», «trasunto», «colijo», «Luca», «regocijo», «nuca»). Como en los casos precedentes, así pues, Mitre da prueba de una admirable percepción de las correspondencias fono-semánticas, es decir, del estrecho vínculo entre el sonido y el significado que tan grande importancia adquiere en *Infierno* XVIII, aproximándose a su «*irto impasto di rime aspre e sonore*»<sup>55</sup> y cumpliendo con una de las misiones esenciales del traductor literario: percibir y reproducir la función estilística y simbólica que el recurso fónico de la rima tiene en el texto que se traduce<sup>56</sup>.

VI. El análisis de varias dinámicas de la traducción ha demostrado cómo la programática afirmación con la que arranca el prefacio del porteño —«las obras maestras [...] deben traducirse al pie de la letra»— se revela, como no podía ser de otra manera, un propósito del todo imposible, pues el enorme esfuerzo por mantener rigurosamente el terceto de endecasílabos encadenados no podía no determinar numerosas alteraciones gramaticales (alternancia singular-plural, cambios de sujeto, transposiciones) así como frecuentes omisiones, amplificaciones y explicitaciones, mecanismos obvios en una traducción poética que, como hemos podido comprobar, actúan paralelamente dentro de una más amplia dinámica compensatoria. La relevancia de estas compensaciones en el *modus traducendi* de Mitre se ha manifestado en la traducción de algunos fragmentos de *Malebolge* que, por otro lado, ha revelado la capacidad del porteño de adecuar sus versos a las bruscas transiciones estilísticas que caracterizan el octavo círculo: aunque a nivel léxico hayamos encontrado cierta tendencia a la atenuación de la carga expresiva del prototexto, por lo que atañe a la vertiente fono-semántica el esfuerzo por recrear el estilo dantesco revela en la mayoría de los casos analizados la plena conciencia del valor poético y simbólico del hibridismo de *Malebolge*.

Pese a que la admirable voluntad de Mitre de mantener intacta la *terza rima* sea en sí misma inconciliable con el riguroso respeto de la literalidad, esto

<sup>55</sup> Son palabras de Lanfranco Caretti, «Canto XVIII», cit., p. 604.

<sup>56</sup> Al respecto, véanse las reflexiones de Valentín García Yebra, *Teoría y práctica de la traducción*, Madrid, Gredos, 1982, I, pp. 262-308, en particular pp. 280-285.

es, pese a que solo en parte don Bartolomé logre reducir el hiato entre teoría y práctica evitando las ampliaciones y las omisiones tan reprobadas en *Teoría del traductor*, el cotejo entre algunos pasajes de la versión impresa de 1897 y las variantes manuscritas a ella posteriores ha revelado cómo la literalidad no debe entenderse en absoluto como una rigurosa recreación del *ordo verborum*, sino como una búsqueda tenaz de soluciones traductivas que, sin traicionar nunca el mantenimiento del terceto encadenado, presentaran una mayor adherencia léxica al prototexto.

Discurso distinto hay que hacer a propósito del v. 75 de *Infierno* XXXIII, sin duda el más grave desacierto del traductor, pues en este caso la literalidad que tanta importancia parece tener en *Teoría del traductor* se ve afectada por una autonomía interpretativa que, lamentablemente, determina una manipulación del original dantesco, una alteración de su realidad signica; más que el riguroso respeto por la letra, predomina en la traducción de la frase de Ugo- lino una responsabilidad exegética hacia sus lectores –o, desde otro punto de vista, el deseo de desenmarañar la supuesta ambigüedad del prototexto– que solo hubiera tenido que limitarse a la glosa. En este sentido, más que ponerse ante el texto de partida con el intento de crear un «reflejo (directo) del original», respetando «sus luces y sus sombras, discretamente ponderadas dentro de otro cuadro de tonos igualmente armónicos»<sup>57</sup>, prevalece una actitud bien distinta, la del pintor que, con su intervención, trata de embellecer un lienzo casi perfecto al que faltaban todavía algunas necesarias pinceladas (inconfesable vocación de todo traductor, diríase).

Las soluciones traductivas insatisfactorias, los resultados a veces desiguales y –sobre todo– las inoportunas intervenciones del comentarista en el texto poético representan indudablemente argumentos que podrían esgrimirse para arremeter contra la *Comedia* de Mitre; en esta óptica, es una operación plenamente legítima lamentar los desaciertos del porteño y criticar algunos aspectos de su *modus traducendi*, si bien la valoración de una traducción poética, al fin y al cabo, pertenece en gran parte al dominio de la subjetividad. Pero, más allá de la denuncia de los descuidos, hay que evaluar la obra de don Bartolomé desde

<sup>57</sup> *La Divina Comedia de Dante Alighieri. Traducción en verso ajustada al original por Bartolomé Mitre*, cit., p. x.

otro punto de vista, considerándola –al igual que toda traducción– desde una perspectiva comparatista como el resultado del encuentro entre el prototexto, por un lado, y su lectura y reescritura por parte del traductor, por otro. Si el original es único, múltiples (por no decir infinitas) pueden ser las traducciones, pues las estrategias que remodelan el prototexto y que confieren al metatexto un carácter de unicidad que lo distingue de otras muchas posibles versiones del mismo texto son hijas de un acercamiento hermenéutico a la obra extranjera profundamente individual y subjetivo, pero, a su vez, se relacionan de manera indisoluble con las pulsiones estéticas de su época y con el peculiar contexto geográfico del traductor.

En esta óptica, la *Comedia* de Mitre tiene que ser valorada en primer lugar como el resultado concreto de la fructífera experiencia de un intelectual para quien el poema de Dante fue nutrimento esencial de su sensibilidad artística y literaria, profundamente fascinada por la cultura italiana y alimentada por un constante y encendido amor a la palabra poética dantesca. Pero, más allá de la íntima relación que el porteño estableció con la *Comedia*, su obra tiene que ser juzgada por su importancia histórica, subrayando el valor cultural que encierra la aparición de una traducción poética, tangible testimonio de las modalidades con las que épocas distintas se acercan a los clásicos y signo revelador de la vivacidad de las literaturas que se disponen a la recepción y a la apropiación del texto extranjero<sup>58</sup>. En este sentido, no cabe la menor duda de que la *Comedia* de Mitre representa uno de los frutos más prestigiosos de una época en la que –como atestiguan los ejemplos de Rossetti y Littré en Inglaterra y Francia– las traducciones dantescas solían fundarse en una lengua con fuertes tintes arcaicos y, a la vez, el resultado más significativo del clima cultural que se respiraba en la Argentina de finales del siglo XIX, un clima profundamente deudor de la interpretación de Dante alimentada por la Generación del '37 que veía en el «sacrató poema» el supremo modelo de poema patriótico y en su autor un dechado de pasionalidad romántica<sup>59</sup>.

<sup>58</sup> Ver al respecto las agudas reflexiones de Claudio Guillén, *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*, Barcelona, Tusquets, 1998, p. 333.

<sup>59</sup> Muy interesante al respecto es Claudia Fernández Speier, «Dante e i lettori argentini: l'interpretazione politica della *Commedia*», cit., pp. 58-61.

Esta lectura de la *Comedia* –análoga, desde luego, al *Risorgimento* italiano– tuvo que influir de manera decisiva en la empresa de Mitre, que si por un lado, a través de la restauración de la *terza rima* y del uso de una lengua anterior a la de su tiempo, quiso llevar a los lectores argentinos de su época hacia el mundo poético dantesco, por otro quiso conducir a Dante, «el inspirador de los sabios y de los pensadores modernos», hacia la contemporaneidad, exaltando la profunda actualidad del poema: una misión, pues, literaria pero a la vez ideológica, sustentada por el anhelo de reducir la distancia histórica entre prototexto y metatexto, esto es, por el deseo de dar a su público la ilusión de acortar el –aparentemente abismal– hiato temporal entre la Florencia de comienzos del siglo XIV y la Argentina de finales del siglo XIX.

Con su ciclópea labor, así pues, el porteño contribuyó notablemente a la penetración del poema en la Argentina de la primera mitad del siglo XX, ya que, como recuerda Dario Puccini, sirvió «di base e di stimolo alla successiva e copiosa esegesi dantesca del nostro secolo in Argentina»<sup>60</sup>. La nueva edición de 1922, las varias reimpressiones así como la reedición al cuidado de Gherardo Marone en 1946 atestiguan incuestionablemente el profundo interés por la traducción de Mitre, pero también el deseo de la cultura literaria argentina de apoderarse, a través de la decisiva mediatización de la versión del porteño, de la obra dantesca, a la que se reconoce –pese a su profundo anclaje en el universo histórico, ideológico y filosófico de la Edad Media– aquella trascendencia intemporal que solo es prerrogativa de los clásicos universales<sup>61</sup>. Así, pues, tanto por ser la primera versión de la *Comedia* en *terza rima* aparecida en el continente americano, como por haber abierto el camino de manera decisiva a la proliferación de estudios dantescos en la Argentina de la pasada centuria, es imprescindible considerar la obra de Bartolomé Mitre un episodio signifi-

<sup>60</sup> Dario Puccini, «Argentina», *Enciclopedia dantesca*, cit., p. 360. Análogamente, a propósito de Mitre, Alma Novella Marani apunta: «para varias generaciones de argentinos el acceso a la *Comedia* quedó franqueado en modo casi exclusivo por su esfuerzo». Alma Novella Marani, *Dante en la Argentina*, cit., p. 19.

<sup>61</sup> Tanto por la magnitud del personaje como por la centralidad que Dante adquirió en su trayectoria intelectual, hay que considerar como un caso aparte –desde luego– el de Jorge Luis Borges, que a la *Comedia* dedicó una intensa e ininterrumpida reflexión teórica, cuyo fruto más relevante está representado por los *Nueve ensayos dantescos*, publicados en 1982.



cativo en la historia de la irradiación de la literatura italiana en América y un capítulo fundamental del dantismo iberoamericano.

ROBERTO MONDOLA

Università «L'Orientale» de Nápoles